Meditaciones sobre un caballo de juguete[4] * *o Las raíces de la forma artística*

El tema de este artículo es un caballo de madera completamente corriente. No es metafórico ni puramente imaginario, o al menos no lo es más que la escoba sobre la que escribió Swift sus meditaciones. Suele estar contento donde está, en el rincón del cuarto de jugar, y no tiene ambiciones estéticas. En realidad, le molestan las presunciones. Está satisfecho con su cuerpo de palo de escoba y su cabeza, toscamente tallada, que no hace más que marcar el extremo de arriba, sirviendo para enganchar las riendas. ¿Cómo nos habríamos de dirigir a él? ¿Deberíamos describirlo como una «imagen de caballo»? Los redactores del *Pocket Oxford Dictionary* difícilmente habrían estado de acuerdo. Ellos definen *imagen* como «imitación de la forma externa de un objeto», y la «forma externa» de un caballo no está aquí «imitada». Tanto peor, podríamos decir, para la «forma externa», ese elusivo residuo de la tradición filosófica griega que ha dominado tanto tiempo nuestro lenguaje estético. Por suerte, hay otra palabra en ese diccionario que podría resultar más acomodaticia: *representación. Representar,* según leemos, puede usarse en sentido de «evocar, por descripción, retrato o imaginación; figurar; colocar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos; servir o ser tomado como semejanza de... representar; ser una muestra de; ocupar lugar de; sustituir a». ¿Retrato de un caballo? Cierto que no. ¿Sustitutivo de un caballo? Sí. Eso es. Quizá en esa fórmula hay más de lo que parece a simple vista.

I

Primero, cabalguemos en nuestro leñoso corcel para batallar contra una cantidad de fantasmas que aún acosan el lenguaje de la crítica de arte. Uno de ellos lo acabamos de encontrar atrincherado en el *Oxford Dictionary.* Su definición de imagen implica que el artista «imita» la «forma externa» del objeto que tiene delante, y el observador, a su vez, reconoce el «tema» de la obra de arte por su «forma».

Esto es lo que podría llamarse el modo tradicional de entender la representación. Su corolario es que una obra de arte, bien ha de ser una copia fiel, y aun de hecho, una réplica perfecta, del objeto representado, bien ha de implicar algún grado de «abstracción». El artista, según leemos, abstrae la «forma» a partir del objeto que ve. El escultor suele abstraer la forma tridimensional, *haciendo abstracción del* color; el pintor abstrae contornos y colores, y *hace abstracción de* la tercera dimensión. En este contexto, uno oye decir que la línea del dibujante es una «tremenda hazaña de abstracción» porque no «se presenta en la naturaleza». Un escultor moderno en la línea

Este ensayo se escribió originalmente como aportación a *Aspectos de la forma. Simposio sobre la forma en la naturaleza y el arte,* L. L. Whyte (ed.), Londres, 1951.

de Brancusi puede ser alabado o censurado por «llevar la abstracción a su extremo lógico». Finalmente, la etiqueta de «arte abstracto» para la creación de formas «puras» lleva consigo una implicación semejante. Sin embargo, no tenemos más que mirar a nuestro caballo de madera para ver que aun la misma idea de abstracción como un acto mental complejo nos hace caer en curiosos absurdos. En un viejo chiste de music-hall se habla de un borracho que se descubre cortésmente ante todos los faroles que ve a su paso. ¿Habríamos de decir que la bebida ha acrecentado tanto su poder de abstracción que ahora es capaz de aislar la cualidad formal de verticalidad a partir tanto del farol como de la figura humana? Nuestra mente, por supuesto, actúa por diferenciación más que por generalización, y el niño llama a todos los cuadrúpedos de cierto tamaño «arre-arre» antes de aprender a distinguir razas y «formas» [1].

II

Además, está el milenario problema de los universales, en cuanto que aplicado al arte. Su formulación clásica la recibió en las teorías platonizantes de los académicos. «Un pintor de historia —dice Reynolds— pinta al hombre en general; un retratista, a un hombre en particular, y, por tanto, a un modelo defectuoso [2]. Desde luego, esto es la teoría de la abstracción aplicada a un solo problema específico. Lo que se implica es que el retrato, siendo copia exacta de la «forma externa» de un hombre, con todos sus «defectos» y «accidentes», se refiere a la persona individual exactamente como su nombre propio. Sin embargo, el pintor que quiera «elevar su estilo» desatiende lo particular y «generaliza las formas». Un cuadro así ya no representa a un hombre determinado, sino más bien el grupo o concepto «hombre». Esta argumentación tiene una sencillez engañosa, pero supone por lo menos una cosa no probada: que toda imagen de esta índole se refiere necesariamente a algo fuera de sí mismo, sea individuo o grupo. Pero no es necesario dar por supuesto nada de eso cuando señalamos una imagen diciendo: «Esto es un hombre.» Hablando estrictamente, esta afirmación puede interpretarse como significando que la misma imagen es un elemento del grupo «hombre». Y esta interpretación no es tan extravagante como podría parecer. En realidad, nuestro caballo de madera no se sometería a ninguna otra interpretación. Conforme a la lógica del razonamiento de Reynolds, tendría que representar la idea más generalizada de «caballidad». Pero cuando el niño llama «caballo» a un palo, evidentemente no quiere decir nada de esa índole. El palo no es un signo que signifique el concepto «caballo», ni es un retrato de un caballo individualizado. Por su capacidad para servir como «sustitutivo», el palo se convierte en caballo por derecho propio, pertenece al grupo de los «arre-arre» y hasta quizá puede merecer un nombre propio.

Cuando Pigmalión extrajo una figura de su mármol, no empezó por representar una forma humana «generalizada», y luego, poco a poco, una mujer determinada. Pues al ir quitando mármol y dando más vida al bloque, no lo convertía en un retrato, ni aun en el improbable caso de que usara un modelo vivo. De modo que cuan-

do sus oraciones fueron escuchadas y la estatua adquirió vida, fue Galatea y nadie más; y eso prescindiendo de que hubiera sido configurada en estilo arcaico, idealista o naturalista. La cuestión de la referencia, efectivamente, es por completo independiente del grado de diferenciación. La bruja que hacía un muñeco de cera «generalizado» contra un enemigo, podía pretender que se refiriera a alguien en particular. Luego, pronunciaba el conjuro adecuado para establecer ese vínculo: algo así como cuando escribimos un rótulo bajo una imagen generalizada para hacer eso mismo. Pero aun aquellas proverbiales réplicas de la naturaleza, las figuras de cera de Madame Tussaud, necesitan el mismo tratamiento. Las de las galerías, con rótulos, son «retratos de los grandes personajes». La figura que hay al pie de la escalera, hecha para engañar al visitante, representa a «un» empleado, un miembro de una clase. Está ahí como «sustitutivo» del vigilante que esperaríamos, pero no es más «generalizado», en el sentido de Reynolds.

III

La idea de que el arte es «creación» más que «imitación» resulta bastante familiar. Se la ha proclamado en diversas formas desde la época de Leonardo, que insistió en que el pintor es «señor de todas las cosas» [3], hasta la época de Klee, que quería crear como crea la naturaleza [4]. Pero las solemnes resonancias del poder metafísico desaparecen cuando dejamos el arte y pasamos a los juguetes. El niño «hace» un tren con unos trozos de madera o con lápiz y papel. Rodeados como estamos de carteles y periódicos que llevan ilustraciones de mercancías o sucesos, encontramos difícil librarnos del prejuicio de que todas las imágenes habrían de «leerse» como referidas a alguna realidad, imaginaria o efectiva. Sólo el historiador sabe cuán difícil es mirar el trabajo de Pigmalión sin compararlo con la naturaleza. Pero en tiempos recientes nos hemos dado cuenta de cuán profundamente malentendemos el arte primitivo o el egipcio en cuanto que suponemos que el artista «deforma» su tema o, incluso, que pretende que veamos en su obra el testimonio de una experiencia específica [5]. En muchos casos, esas imágenes «representan» en el sentido de que son sustitutivos. El caballo o el criado de barro cocido, enterrados en la tumba de los poderosos, asumen el puesto de los seres vivos. El ídolo asume el puesto del dios. La cuestión de si representa la «forma externa» de esa divinidad determinada o, si así se lo quiere, de una clase de demonios, es irrelevante. El ídolo sirve como sustitutivo del dios en la veneración y el ritual; es un dios hecho por el hombre, precisamente en el mismo sentido en que un caballo de madera es un caballo hecho por el hombre; seguir preguntando significaría pretender engañarse [6].

Existe otro malentendido del que hay que guardarse. A menudo tratamos instintivamente de salvar nuestra idea de «representación» trasladándola a otro plano. En cuanto no podemos referir la imagen a un motivo del mundo exterior, suponemos que es representación de un motivo del mundo interior del artista. Mucha literatura crítica (y no crítica) sobre arte primitivo o moderno revela esa presuposi-

ción. Pero aplicar la idea naturalista de representación a sueños y visiones –para no hablar de imágenes inconscientes— es dar por resueltas muchas cuestiones [7]. El caballo de madera no es representación de nuestra idea de caballo.

El terrible monstruo o la cara cómica que podemos garrapatear en nuestro borrador no se proyecta fuera de nuestra mente igual que la pintura sale del tubo, «a presión» como *ex-presión* [5*]. Claro que cualquier imagen será de algún modo sintomática respecto a quien la produce, pero pensar en ella como fotografía de una realidad preexistente es malentender todo el proceso de la producción de imágenes.

IV

¿Puede llevarnos aún más allá nuestro sustitutivo? Quizá, si consideramos cómo pudo llegar a ser sustitutivo. El «primer» caballo de madera (para decirlo en términos dieciochescos) no era probablemente una imagen en absoluto: sólo un palo que se consideraba como caballo porque uno podía cabalgar en él (ilustración 1). El *tertium comparationis,* el factor común, era la función más que la forma. O, más exactamente, el aspecto formal que cumplía los requerimientos mínimos para realizar la función; pues cualquier objeto «cabalgable» podía servir de caballo. Si esto es cierto, quizá estemos en condiciones de cruzar una frontera que suele considerarse como cerrada y sellada. Pues, en este sentido, los «sustitutivos» calan profundamente en funciones que son comunes al hombre y al animal. El gato persigue la pelota como si fuera un ratón. El niñito se chupa el dedo como si fuera el pecho materno. En cierto sentido, la pelota «representa» un ratón para el gato, y el pulgar representa el pecho materno para el niño. Pero aquí también, la «representación» no depende de semejanzas formales, más allá de los requerimientos mínimos de la función. La pelota no tiene nada en común con el ratón si no el ser perseguible. El pulgar, nada con el pecho, si no el ser succionable. Como «sustitutivos», cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o son monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura.

Esa función psicológica de «representación» se reconoce todavía en el lenguaje de los juegos infantiles. La niña rechaza una muñeca perfectamente naturalista en favor de algún monigote monstruosamente «abstracto» al que pueda «achuchar». Incluso quizá prescinda por completo del elemento «forma» y se aficione a un edredón o una colcha como su «consolador» favorito; un sustitutivo al que consagrar su cariño. En años posteriores de la vida, como nos dicen los psicoanalistas, quizá consagre ese mismo cariño a un sustitutivo viviente, digno o indigno. Una maestra puede «ocupar el puesto» de la madre; un dictador o incluso un enemigo puede llegar a «representar» al padre. Una vez más, el común denominador entre el símbolo y la cosa simbolizada no es la «forma externa», sino la función; el símbolo de la madre había de ser amable; la imagen paternal, temible, o lo que corresponda en el caso.

Ahora bien, este concepto psicológico de simbolización parece llevar muy lejos del significado más exacto que ha adquirido la palabra «representación» en las artes

figurativas. ¿Puede haber algún provecho en juntar de golpe todos esos significados? Es posible; pues parece que vale la pena probar cualquier cosa con tal de sacar de su aislamiento la función de simbolizar.

El «origen del arte» ha dejado de ser un tema popular. Pero el origen del caballo de madera quizá sea un tema lícito de especulación. Supongamos que el poseedor del palo en que cabalgaba orgullosamente por la tierra, en una ocurrencia juguetona o mágica —¿y quién podría distinguir siempre entre ambas cosas?—, decidió ponerle riendas «de verdad», y finalmente, incluso, se sintió tentado de «darle» unos ojos junto al extremo de arriba. Un poco de hierba serviría de crines. Así, nuestro inventor «tuvo un caballo». Había hecho uno. Ahora bien, en este suceso imaginario hay dos cosas que tienen alguna relación con la idea de las artes figurativas. Una de ellas es que, en contra de lo que se dice a veces, no es preciso que en este proceso intervenga en absoluto la comunicación. Quizá él no quería enseñarle su caballo a nadie. Sólo le servía como foco para sus fantasías, al andar por ahí galopando; aunque lo más probable es que cumpliera esa misma función para una tribu, ante la cual «representaba» a algún demonio caballar de fertilidad y fuerza [8]. Podemos resumir la moraleja de este cuento [6*] diciendo que la sustitución puede ser anterior al retratar, y la creación, a la comunicación. Falta por ver cómo se puede poner a prueba semejante teoría general. Si se pudiese, podría realmente arrojar luz sobre algunas cuestiones concretas. Incluso el origen del lenguaje, ese famoso problema de la historia especulativa [9], podría ser investigado desde este punto de vista. Pues ¿qué pasaría si se uniera otra teoría más a la teoría del «guau-guau», que ve la raíz del lenguaje en la imitación, y a la teoría del «ay-ay», que la ve en la interjección emotiva? Podríamos llamarla la teoría del «ñam-ñam», suponiendo que el cazador primitivo, despierto por el hambre en las noches de invierno, hacía el ruido de comer no para comunicarse, sino como sustitutivo del comer, quizá con el acompañamiento de un coro ritual que trataba de conjurar el fantasma del alimento.

V

Hay una esfera en que la investigación de la función «representacional» de las formas ha hecho considerables avances recientemente: la esfera de la psicología animal. Plinio, e innumerables autores posteriores, consideraron que el mayor triunfo del arte naturalista, para un pintor, era haber engañado a los gorriones o a los caballos. Tales anécdotas implican que un observador humano reconoce fácilmente un racimo de uvas en una pintura porque para él el reconocimiento es un acto intelectual. Pero el hecho de que los pájaros vuelen hacia la pintura es señal de una completa ilusión «objetiva». Tal idea es plausible, pero errónea. La más sencilla silueta de una vaca parece suficiente para cazar mostas tsé-tsé, pues, no se sabe cómo, pone en marcha el mecanismo de atracción y «engaña» a la mosca. Podríamos decir que para la mosca esa burda trampa tiene la forma «significante», es decir biológicamente significante. Parece ser que hay estímulos visuales de esta índole que desempeñan un

papel importante en el mundo animal. Variando las formas de los «maniquíes» ante los que se ha visto que respondían los animales, se ha averiguado la «imagen mínima» que todavía bastaba para producir una reacción específica [10]. Así, los pajaritos abren el pico cuando ven acercarse al nido al progenitor que los alimenta, pero también lo abren cuando se les enseñan dos rendondeles oscuros de diferente tamaño, la silueta de la cabeza y del cuerpo del pájaro «representada» en su forma más «generalizada». Ciertos peces, en su infancia, se engañan incluso con dos puntos alineados horizontalmente, que creen ser los ojos de la madre, en cuya boca acostumbran a refugiarse del peligro. La fama de Zeuxis tendrá que descansar en otros logros que en haber engañado a los pájaros.

Una «imagen», en este sentido biológico, no es una imitación de la forma externa de un objeto, sino una imitación de ciertos aspectos privilegiados o importantes. Aquí es donde parecería abrirse un amplio campo de investigación. Pues el hombre no está exento de este tipo de reacción [11]. El artista que se dispone a representar el mundo visible no se encuentra delante simplemente una mezcolanza neutral de formas que él trata de «imitar». Nuestro universo es un universo estructurado, cuyas principales líneas de fuerza siempre se pliegan y adaptan a nuestras necesidades biológicas y psicológicas, por más que las cubran las influencias culturales. Sabemos que hay en nuestro mundo ciertas motivaciones privilegiadas a las que respondemos con facilidad casi excesiva. Entre ellas, quizá el rostro humano sea la que más destaca. Por instinto o por habernos acostumbrado desde muy pronto, siempre estamos dispuestos, con toda certidumbre, a extraer los rasgos expresivos de una cara, sacándolos de entre el caos de sensaciones que la rodean, y a responder con temor o alegría a sus más leves variaciones. Todo nuestro mecanismo perceptivo está hipersensibilizado, no se sabe cómo, en esta dirección de la visión fisiognómica [12], y la más leve sugestión nos basta para una fisiognomía expresiva que nos «mira» con sorprendente intensidad. En un estado de emoción recargada, en la oscuridad, o en un acceso febril, la facilidad de este gatillo para dispararse puede asumir formas patológicas. Podemos ver caras en el dibujo de un papel de pared, y tres manzanas ordenadas en un plato pueden quedársenos mirando como dos ojos y una nariz de payaso. ¿Qué tiene de extraño que sea tan fácil «hacer» una cara con dos puntos y una raya, aunque su constelación geométrica sea muy diferente de la «forma externa» de una cabeza de verdad? La famosa broma gráfica de la «cara reversible» puede tomarse como modelo de experimentos que todavía cabría hacer siguiendo esta dirección (ilustración 2). Nos muestra hasta qué punto el grupo de formas que se pueden interpretar como una fisiognomía tiene prioridad sobre todas las demás observaciones interpretativas. Hace que el lado que queda al derecho se convierta en una cara convincente, y desintegra el lado que queda al revés en un simple caos de formas que se aceptan como un extraño tocado [13]. En buenas imágenes de esta especie, es preciso un auténtico esfuerzo para ver las dos caras al mismo tiempo, y quizá nunca lo conseguimos del todo. Nuestra respuesta automática es más fuerte que nuestra alerta intelectual.

Mirándolo a la luz de los ejemplos biológicos antes aludidos, no hay nada de sorprendente en esta observación. Podemos arriesgar la suposición de que este tipo

de reconocimiento automático depende de los dos factores de la semejanza y la importancia biológica, y que estos dos están en una suerte de razón inversa. Cuanto mayor importancia biológica tiene un objeto para nosotros, más nos sintonizaremos para reconocerlo, y, por tanto, más tolerantes serán nuestros cánones de correspondencia formal. En una atmósfera cargada de erotismo, la más leve sugerencia de semejanza formal con las funciones sexuales crea la respuesta deseada, y lo mismo es cierto de los símbolos en los sueños, investigados por Freud. Análogamente, el hombre hambriento estará sintonizado para descubrir alimento: escudriñará el mundo en busca de la más leve promesa de alimento. Quien se muera de hambre proyectará incluso el aspecto alimenticio en toda clase de objetos desemejantes, como Chaplin en *La quimera del oro* cuando su enorme compañero se le aparece de repente como una gallina. ¿Pudo ser alguna experiencia semejante lo que estimuló a nuestros cazadores, entonando su «ñam-ñam», a ver su anhelada presa en las manchas y formas irregulares de las sombrías paredes de las cavernas? ¿Quizá pudieron, poco a poco, buscar esa experiencia en los profundos escondrijos misteriosos de las rocas, igual que Leonardo buscaba paredes en desmoronamiento para ayudar a sus fantasías visuales? ¿Acaso, en fin, sintieron la sugestión de rellenar tales siluetas «legibles» con tierra de color, para tener a mano algo a que disparar lanzas y que pudiera «representar» lo comestible de alguna manera mágica? No hay modo de someter a prueba esta teoría, pero si es cierto que los artistas cavernarios «explotaron» a menudo las formaciones naturales de las rocas [14], esto, unido al carácter «eidético» de sus obras [15], al menos no estaría en contra de nuestra fantasía. Después de todo, el gran naturalismo de las pinturas cavernarias quizá sea una flor muy tardía. Quizá corresponda a nuestro tardío, derivativo y naturalista caballo de madera.

VI

Se necesitaban dos condiciones, pues, para convertir un palo en nuestro caballo de madera: primero, que su forma hiciera al menos posible cabalgar en él; en segundo lugar—y quizá decisivamente—, que tuviera importancia el cabalgar. Por suerte, todavía no hace falta gran esfuerzo de imaginación para comprender cómo el caballo pudo llegar a ser tal foco de deseos y aspiraciones, pues nuestro lenguaje aún conserva las metáforas moldeadas por un pasado feudal, cuando lo caballeroso era ir a caballo. El mismo palo que en tal ámbito tenía que representar un caballo, hubiera llegado a ser sustitutivo de otra cosa en otro ambiente. Podría haber llegado a ser una espada, un cetro, o —en el contexto de la adoración a los antepasados— un fetiche que representara a un cacique muerto. Desde el punto de vista de la «abstracción», tal convergencia de significados en una sola forma ofrece dificultades considerables, pero desde el punto de vista de la «proyección» psicológica de los significados, se hace más fácilmente inteligible. Después de todo, se ha elaborado toda una técnica de diagnóstico sobre la hipótesis de que los significados leídos en formas idénticas por personas diferentes nos dicen más sobre esos lectores que sobre las for-

mas. En la esfera del arte, se ha mostrado que la misma forma triangular favorita de diversas tribus vecinas de indios americanos recibe diferentes significados según las preocupaciones dominantes en cada pueblo en cuestión [16]. Para el investigador de los estilos, el descubrimiento de que una misma forma básica puede representar una diversidad de objetos quizá llegue a ser todavía significativo. Pues mientras que resulta muy dura de tragar la idea de imágenes realistas deliberadamente sometidas a una «estilización», en cambio la idea opuesta, de que hay un limitado vocabulario de formas sencillas utilizado para construir diferentes representaciones, encajaría mucho mejor con lo que sabemos del arte primitivo.

VII

Una vez que nos acostumbremos a la idea de «representación» como un asunto de ida y vuelta enraizado en disposiciones psicológicas, quizá seamos capaces de refinar un concepto que se ha mostrado indispensable para el historiador del arte y que sin embargo es bastante insatisfactorio: el de la «imagen conceptual». Con tal término aludimos al modo de representación más o menos común a los dibujos infantiles y a diversas formas de arte primitivo y primitivista. Muchas veces se ha señalado la lejanía de ese tipo de imaginería respecto a cualquier experiencia visual [17]. La explicación de este hecho que se ha dado con mayor frecuencia es que el niño (y el primitivo) no dibuja lo que «ve» sino lo que «sabe». Conforme a esta idea, el típico dibujo infantil, el monigote, es en realidad una enumeración gráfica de los rasgos humanos que recordaría el niño [18]. Representa el contenido del «concepto» infantil de hombre. Pero hablar de «conocimiento» o «realismo intelectual» (como afirman los franceses)[19] nos acerca peligrosamente a la falacia de la «abstracción». Así que volvamos a nuestro caballo de madera. ¿Es correcto decir que consiste en rasgos que componen el «concepto» de caballo, o que refleja la imagen recordada de los caballos vistos? No, porque esta formulación omite un factor: el palo. Si no dejamos de tener en cuenta que la representación es, en su origen, la creación de sustitutivos a partir de material dado, quizá lleguemos a terreno más firme. Cuanto mayor es el deseo de cabalgar, tanto menos numerosos pueden ser los rasgos que basten para un caballo. Pero en una cierta fase tiene que tener ojos, pues si no, ¿cómo podría ver? En el nivel más primitivo, pues, la imagen conceptual podría identificarse con lo que hemos llamado la imagen mínima; esto es, lo mínimo que la hace encajar en una trabazón o cerradura psicológica. La forma de la llave depende del material de que esté hecha, y de la cerradura. Sin embargo, sería un peligroso error equiparar la «imagen conceptual», tal como se la usa en los estilos históricos, con esa imagen mínima de fundamento psicológico. Al contrario. Uno tiene la impresión de que siempre se nota la presencia de estos esquemas, pero también de que se los evita tanto como se los explota [20]. Hemos de contar con la posibilidad de que un «estilo» sea un conjunto de convenciones resultante de complejas tensiones. La imagen hecha por el hombre debe ser completa. La figurilla del siervo para la tumba debe tener sus dos brazos y sus dos

piernas. Pero no debe convertirse en un «doble» en manos del artista. La producción de imágenes está amenazada por peligros. Un golpe en falso, y la rígida máscara del rostro puede asumir una mueca perversa. Sólo la estricta adhesión a las convenciones puede defender de tales peligros. Y así, el arte primitivo parece mantenerse a menudo en ese estrecho borde que queda entre lo inanimado y lo pavoroso. Si el caballo de madera llegase a parecerse demasiado a lo vivo, podría marcharse al galope por su cuenta [21].

VIII

Es fácil exagerar el contraste entre el arte primitivo y el arte «naturalista» o «ilusionista» [22]. Todo arte es «producción de imágenes», y toda producción de imágenes está enraizada en la creación de sustitutivos. Incluso el artista de tendencia «ilusionista» tiene que tomar como punto de partida la imagen artificial y «conceptual» de que es convencional hablar. Por extraño que parezca, no puede simplemente «imitar la forma externa de un objeto» sin haber aprendido primero a construir tal forma. Si fuera de otro modo, no serían necesarios los innumerables libros sobre «cómo se dibuja la figura humana», o «cómo se hacen los planos de los barcos». Ya observó Wölfflin que todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza [23]. Esta cuestión resulta familiar para el estudioso de las tradiciones pictóricas, pero aún no se comprende bastante en sus implicaciones psicológicas. La razón es quizá que, en contra de la esperanzada creencia de muchos artistas, el «ojo inocente» que mirara el mundo como por primera vez, no lo vería en absoluto. Se abrasaría bajo el doloroso impacto de una mezcla caótica de formas y colores [24]. En este sentido, el vocabulario convencional de formas básicas es siempre indispensable para el artista como punto de partida, como foco de organización.

Entonces, ¿cómo habríamos de interpretar la gran divisoria que se extiende a través de la historia del arte y que separa las pocas islas de los estilos ilusionistas —Grecia, China y el Renacimiento— del vasto océano del arte «conceptual»?

Una diferencia, sin duda, reside en un cambio de función. En cierto modo, el cambio va implícito en la aparición de la idea de la imagen como «representación» en nuestro sentido moderno de la palabra. Tan pronto como todos entienden que una imagen no necesita existir por su cuenta, que puede referirse a algo fuera de ella misma y ser, por tanto, el testimonio de una experiencia visual más que la creación de un sustitutivo, es posible transgredir con impunidad las reglas básicas del arte primitivo. Ya no hay necesidad ninguna de que estén completos los rasgos esenciales, como es propio del estilo conceptual, ni tampoco hay ya ese miedo a lo casual que domina la concepción arcaica del arte. La imagen de un hombre en un ánfora griega ya no necesita tener una mano o un pie vistos por completo (ilustración 4). Sabemos que se la toma como una sombra, como un simple apunte de lo que el artista vio o pudo ver, y estamos bien dispuestos a entrar en el juego y a suplir con nuestra imaginación lo que indudablemente poseía el motivo real. Una vez que se acepta con

todas sus implicaciones esta idea de que la imagen sugiere algo más allá de lo que realmente está ahí —y, ciertamente, no se la aceptó de la noche a la mañana—, nos vemos obligados a dejar que nuestra imaginación juegue en torno a la imagen. La dotamos de «espacio» alrededor de sus formas, lo cual sólo es otro modo de decir que entendemos como tridimensional la realidad que evoca; que ese hombre se podía mover y que «existía» el aspecto momentáneamente oculto [25]. Cuando el arte medieval se desprendió de ese simbolismo conceptual narrativo en que habían quedado congeladas las fórmulas del arte clásico, Giotto hizo uso particular de la figura vista desde atrás, que estimula nuestra imaginación «espacial» obligándonos a imaginar el otro lado (ilustración 5).

Así pues, la idea de la imagen como representación de una realidad exterior a ella misma conduce a una interesante paradoja. Por un lado, nos obliga a referir toda figura y todo objeto mostrado a esa realidad imaginaria a que se «alude». Esta operación mental sólo puede completarse si la imagen nos permite inferir, además de la «forma externa» de cada objeto, también su tamaño relativo y su posición. Nos lleva a esa «racionalización del espacio» que llamamos perspectiva científica, por la que el plano de la imagen se convierte en una ventana a través de la cual miramos el mundo imaginario creado por el artista para nosotros. En teoría, al menos, la pintura se concibe entonces en términos de proyección geométrica [26].

La paradoja de la situación es que, una vez que se considera la imagen entera como representación de una porción de la realidad, se crea un nuevo contexto en el que la imagen conceptual desempeña un papel diferente. Pues la primera consecuencia de la idea de la «ventana» es que no podemos concebir ningún punto dentro de su marco que no sea «significante», que no represente algo. El trozo vacío, así, fácilmente llega a significar luz, aire y atmósfera, y la forma vaga se interpreta como envuelta por el aire. Esta confianza en el contexto representacional, dada por la misma convención del marco, es lo que hace posible el desarrollo de métodos impresionistas. Los artistas que trataron de despojarse de su conocimiento conceptual, que conscientemente se convirtieron en observadores de su propia obra y nunca dejaron de confrontar sus imágenes creadas con sus impresiones, echándose atrás para comparar unas y otras, esos artistas sólo podían lograr su pretensión echándole encima al observador una parte de la carga de la creación. Pues ¿qué otra cosa significa que se nos invite a echarnos atrás, también nosotros, para observar cómo las manchas de color de un paisaje impresionista «adquieren vida»? Esto significa que el pintor descansa en nuestra buena disposición para aceptar sugerencias, para leer contextos, para evocar nuestra imagen conceptual bajo su guía. La mancha que en el cuadro de Manet equivale a un caballo ya no es imitación de su forma externa más de lo que puede serlo nuestro caballo de madera (ilustración 6). Pero el pintor lo ha organizado tan astutamente que evoca esa imagen en nosotros, con tal, por supuesto, de que colaboremos.

Aquí puede haber otro campo para una investigación independiente. Pues esos objetos «privilegiados» que desempeñan su papel en los estratos más primitivos de la producción de imágenes reaparecen repetidamente—como era de esperar— en los

estratos más primitivos de la lectura de imágenes. Cuanto más vital es el rasgo indicado por el contexto, pero omitido, más intenso parece ser el proceso que se pone en marcha. En su nivel más bajo, este método del «velamiento sugerente» es familiar en el arte erótico. No, desde luego, en su fase pigmaliónica, sino en sus aplicaciones ilusionísticas. Lo que aquí es una grosera explotación de un obvio estímulo biológico, puede tener su paralelismo, por ejemplo, en la representación del rostro humano. Leonardo consiguió sus mayores triunfos de expresión en el parecido a la realidad dejando precisamente borrosos los rasgos en que reside la expresión, con lo que nos obligaba a completar el acto de la creación. Rembrandt podía atreverse a dejar en la sombra los ojos de sus retratos más emotivos porque así nos vemos estimulados a suplirlos[27] (ilustración 7). La imagen «evocadora», como su equivalente «conceptual», deberían estudiarse insertos en un trasfondo psicológico más amplio.

IX

Mi caballo de madera no es arte. En el mejor de los casos, puede interesar a la iconología, esa naciente rama de estudio que es a la crítica de arte lo que la lingüística a la crítica literaria. Pero el arte moderno, ¿no ha experimentado con la imagen primitiva, con la «creación» de formas y la explotación de fuerzas psicológicas arraigadas en lo profundo? Sí. Pero cualquiera que sea el deseo nostálgico de sus hacedores, el significado de esas formas nunca puede ser el mismo que el de sus modelos primitivos. Pues ese extraño recinto que llamamos «arte» es como una sala de espejos o una galería de ecos. Cada forma conjura un millar de recuerdos y de imágenes de memoria. En cuanto se presenta una imagen como arte, por este mismo acto se crea un nuevo marco de referencia, al que no puede escapar. Se convierte en parte de una institución, con tanta seguridad como el juguete en el cuarto de los niños. Si Picasso —como cabe imaginar— pasara de la cerámica a los caballos de madera, y enviara los productos de tal capricho a una exposición, los podríamos entender como demostraciones, como símbolos satíricos, como una declaración de fe en las cosas sencillas, o como ironía de sí mismo, pero una cosa le sería negada aún al más grande de los artistas contemporáneos: no podría hacer que el caballo de madera significara para nosotros lo que significó para su primer creador. Ese camino está cerrado por el ángel de la espada flamígera.

NOTAS

MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE

1 En la esfera del arte, este proceso de diferenciación más que de abstracción es ingeniosamente descrito por Oliver Wendell Holmes en su ensayo *Cacoethes Scribendi*, de *Sobre las tazas de té* (Londres, 1890): «Es lo mismo que mi plan... para enseñar dibujo... Un hombre a cierta distancia aparece como un punto oscuro, nada más. Bien. Cualquiera... sabe hacer un punto... Lección 1. Haga un punto; esto es, dibuje a su hombre a una milla... Ahora, haga que se acerque un poco... El punto es ahora una figura alargada. Bien. Que el alumno dibuje una figura alargada. Es tan fácil como poner un signo de exclamación... Así, poco a poco, se acerca el hombre que sirve de modelo. Un alumno listo aprenderá a sacar el contorno de una figura humana en diez lecciones, acercándose el modelo quinientos pies por vez.»

2 *Discourses on Art* (Everyman Edition, pág. 55). He discutido el encuadre histórico de esta idea en «Icones Symbolicae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI (1948), pág. 187, y algunos de sus aspectos más técnicos en una recensión de *Signs, Language and Behavior*, de Charles Morris (Nueva York, 1946) en *The Art Bulletin*, marzo de 1949. En la terminología de Morris, estas meditaciones presentes se ocupan del rango y el origen del «signo icónico».

3 Leonardo da Vinci, *Paragone*, ed. I. a. Richter, Londres, 1949, pág. 51.

4 Paul Klee, *On Modern Art*, Londres, 1948. Para la historia de la idea del *deus artifex*, cf. E. Kris y O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934.

5 H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Londres, 1951.

6 Quizá sólo sea en un encuadre de arte realista donde se hace apremiante el problema que he discutido en «Icones Symbolicae», *loc. cit.* Sólo entonces puede adquirir fundamento la idea de que la imagen alegórica, digamos, de la Justicia, debe ser un retrato de la Justicia tal como mora en el cielo.

7 Para la historia de esta mala interpretación y de sus consecuencias, cf. mi artículo «Imaginería y Arte en el Período Romántico», recogido en este volumen.

8 Tal, al menos, sería la opinión de Lewis Spence, *Myth and Ritual in Dance, Game, and Rhyme*, Londres, 1947. Y también la del Atareado de Ben Jonson, el Puritano: «Tu diversión *(hobby-horse)* es un ídolo, un ídolo fiero y pútrido; y tú, el Nabucodonosor... de la Feria, que lo erigiste para que los niños caigan ante él adorándolo» (*La feria de san Bartolomé*, III, 6).

9 Cf. Géza Révész, *Ursprung und Vorgeschichte der Sprache*, Berna, 1946.

10 Cf. Konrad Lorenz, «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung», *Zeitschrift für Tierpsychologie* V (1943) y la discusión de esos experimentos en E. Grassi y Th. von Uexküll, *Vom Ursprung und von den Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, Berna, 1950.

11 K. Lorenz, *loc. cit.* El citar este artículo no implica acuerdo con las conclusiones morales del autor. Sobre esas cuestiones más generales, véase K. R. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, esp. I, págs. 59 sigs. y pág. 268. (Ed. cast., *La sociedad abierta y sus enemigos*, El Ateneo, Buenos Aires.).

12 F. Sander, «*Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie*», *Berichte über den 10. Kongress für Experimentelle Psychologie*, Jena, 1928, pág. 47, anota experimentos que muestran que la distancia entre dos puntos es mucho más difícil de valorar cuando esos dos puntos están aislados que cuando se los hace representar ojos de una cara esquemática, alcanzando así significación fisiognómica.

13 Para una amplia colección de tales caras, cf. Laurence Whistler, *Oho! The Drawings of Rex Whistler*, Londres, 1946.

14 G. H. Luquet, *The Art and Religion of Fossil Man*, Londres, 1930, págs. 141 sig.

15 G. A. S. Snijder, *Kretische Kunst*, Berlín, 1930, págs. 68 sig.

16 Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo. 1927, págs. 118-128. (Ed. cast. *El arte primitivo*, Fondo de Cultura Económica, México.)

17 Por ejemplo, E. Löwy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, Londres, 1907; H. Schaefer, *Von aegyptischer Kunst*, Leipzig, 1930; Verworn, *Ideoplastische Kunst*, Jena, 1914.

18 Karl Bühler, *The Mental Development of the Child*, Londres, 1930, págs. 113-117, en que se subraya la conexión con la facultad lingüística. Una crítica de esta idea fue presentada por R. Arnheim, «Perceptual Abstraction and Art», *Psychological Review*, LVI, 1947.

10 G. H. Luquet, *L'Art primitif*, París, 1930.

20 La idea de la evitación (de símbolos sexuales) la subraya A. Ehrenzweig, *Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, Londres, 1953, págs. 22-70.

21 E. Kris y O. Kurz, *loc. cit.*, han reunido cierto número de leyendas que reflejan este temor milenario: así, un famoso maestro chino, según se decía, nunca había dado luz a los ojos de sus dragones pintados para que no se escaparan volando.

22 La moda intelectual en la historia del arte en Ale-

mania era trabajar con pares de conceptos en contraste, tales como háptico-óptico (Riegl), paratáctico-hipotáctico (Coellen), abstracción-empatía (Worringer), idealismo-naturalismo (Dvořák) fisioplástico-ideoplástico (Verworn), multiplicidad-unidad (Wölfflin), todos los cuales probablemente podrían expresarse en términos de arte «conceptual» y arte «menos conceptual». Aunque no cabe dudar del valor heurístico de este método de la antítesis, a menudo tiende a introducir una falsa dicotomía. En mi libro *The Story of Art,* Londres, 1950 (ed. cast., *La historia del arte,* Debate, Madrid, 1997), he intentado subrayar la continuidad de la tradición y el papel persistente de la imagen conceptual.

23 H. Wölfflin, *Principles of Art History,* Nueva York, 1932. (Ed. cast., *Principios fundamentales de la historia del arte;* ed. orig.: alemana.)

24 La falacia de una idea pasiva de percepción es discutida detalladamente por E. Brunswik, *Wahrnehmung und Gegenstandswelt,* Viena, 1934. En su aplicación al arte, los escritos de K. Fiedler contienen muchas sugerencias valiosas; cf. también A. Ehrenzweig, *loc. cit.,* para una presentación extremada y desafiante de este problema.

25 Esto puede querer decir el pasaje, bastante enigmático, del pintor Parrasio en *Historia natural* de Plinio, XXXV, 67, donde se afirma que «la más alta sutileza alcanzable en pintura es encontrar un contorno... que parezca doblarse hacia atrás y envolver el objeto como para dar certidumbre de las partes situadas detrás, sugiriendo así claramente también lo que oculta».

26, Cf. E. Panofsky, «The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory», Studies of the *Warburg Institute,* XIII, Londres, 1940, págs. 90 sig.

27 Cf. J. v. Schlosser, Gespräch von der Bildniskunst», *Präludien,* Viena, 1927, donde, por cierto, también aparece el caballo de madera.

METÁFORAS VISUALES DE VALOR EN EL ARTE

1 Me gustaría dar las gracias a Hoxie N. Fairchild y a G. Bing (Warburg Institute, Universidad de Londres) por su valiosa crítica. No se si las revisiones que he podido hacer (incluyendo la adición de la Sección VI) eliminarán todas las diferencias de opinión, pero espero que aclararán algo lo que quiero decir sin echar abajo el bastidor, provisional y tentativo, de la hipótesis que aquí se presenta a discusión.

2 Cf. W. Bedell Stanford, *Greek Metaphor,* Basil Blackwell, Oxford, 1936, pág. 25. Esta obra también contiene una estimulante discusión de recientes teorías sobre la metáfora.

3 La relación entre metáfora y símbolo visual se discute en Fr. Vischer, «Das Symbol», en *Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller gewidmet,* Leipzig, 1887, un ensayo que atrajo la atención de Aby Warburg, fundador del Warburg Institute de Londres, hacia este conjunto de cuestiones.

4 Un breve repaso a la historia de esta distinción se encuentra en K. Bühler, *Sprachtheorie,* Gustav Pischer, Jena, 1934, págs. 185-186. (Ed. cast., *Teoría del lenguaje,* Revista de Occidente.)

5 Una distinción entre «códigos» y «símbolos» está propuesta por A. Kaplan y Ernst Kris en «Esthetic Ambiguity», E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art,* Nueva York, 1952.

6 En cuanto a la conexión entre «metáfora» y «emblema visual», cf. Mario Praz, «Studies in Seventeenth-Century Imagery», *Studies of the Warburg Institute,* Londres, 1939, 3, pág. 55. Para la cita de santo Tomás *(Quaestiones Quodlibetales,* VII, art. XIV, ad. 4) y su aplicación a problemas de simbolismo visual, mi artículo sobre «Botticelli's Mythologies», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 1945, VIII, pág. 37, nota 2.

7 Para una versión más antigua de esta creencia, cf. mi artículo «Icones Symbolicae», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 1948. XI. Las implicaciones filosóficas de una creencia en un «significado intrínseco» de símbolos o palabras quedan situadas en su perspectiva histórica por K. R. Popper, *The Open Society and its Enemies,* Routledge and Kegan Paul, Londres, 1945, cap. 11, sección 2.

8 Cf. H. Hartmann. Ernst Kris y R. M. Loewenstein, «Some Psychoanalytic Comments on Culture and Personality» en *Psychoanalysis and Culture,* G. B. Wilburt y W. Muensterberger (eds.), International Universities Press, Inc., Nueva York, 1951.

9 «Meditaciones sobre un caballo de juguete», incluido en este volumen.

10 Stanford, *op. cit.,* págs. 47 sigs.

11 La teoría de la expresión facial propuesta por primera vez en 1859 por Piderit (cf. K. Bühler, *Ausdruckstheorie,* Gustav Fischer, Jena, 1933), según la cual las reacciones al gusto (dulce, amargo, etc.) nos proporcionan los elementos de expresión mímica, sugiere que esta unidad se retrotrae a una fase de desarrollo en la que las impresiones no están aún diferenciadas y seleccionadas. Aquí también, como con la percepción, se podría afirmar que la reacción global más generalizada no es una fase de «abstracción», sino el modo más primitivo de aprehender el mundo, un estado de cosas que tiende a oscurecer la descripción aristotélica de la metáfora como resultado de análisis y transferencia de cualidades (cf. K. Bühler, *Sprachtheorie,* Gustav Fischer, Jena, 1934, pág. 346), y a la que no puede hacer justicia una psicología puramente asociacionista.

12 *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures,* ed., trad. al ing. y anotado por

MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE (ilustraciones 1-7)

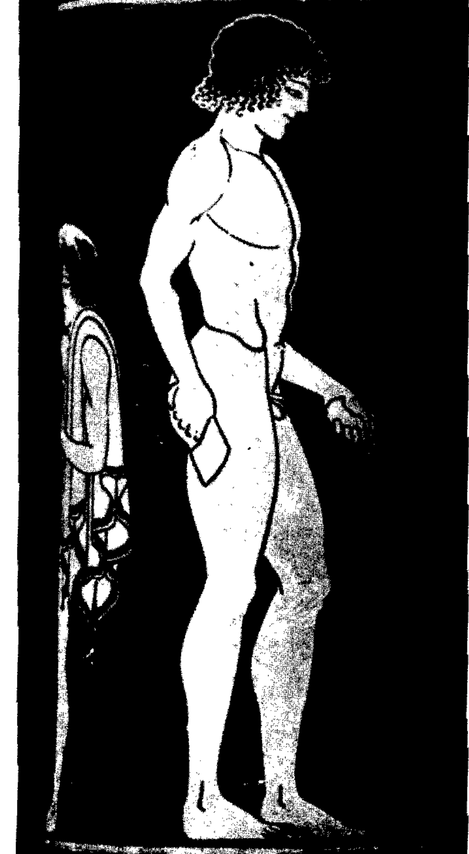
1. Israel van Meckenem (m. 1503), *Niños jugando;* grabado.





2. G. M. Mitelli (1634-1718), *Cara reversible;* dibujo. Bolonia, Biblioteca dell'Archiginnasio.

3. *Retrato de Hésiro;* relieve egipcio,
h. 2700 a.C. Museo de El Cairo.

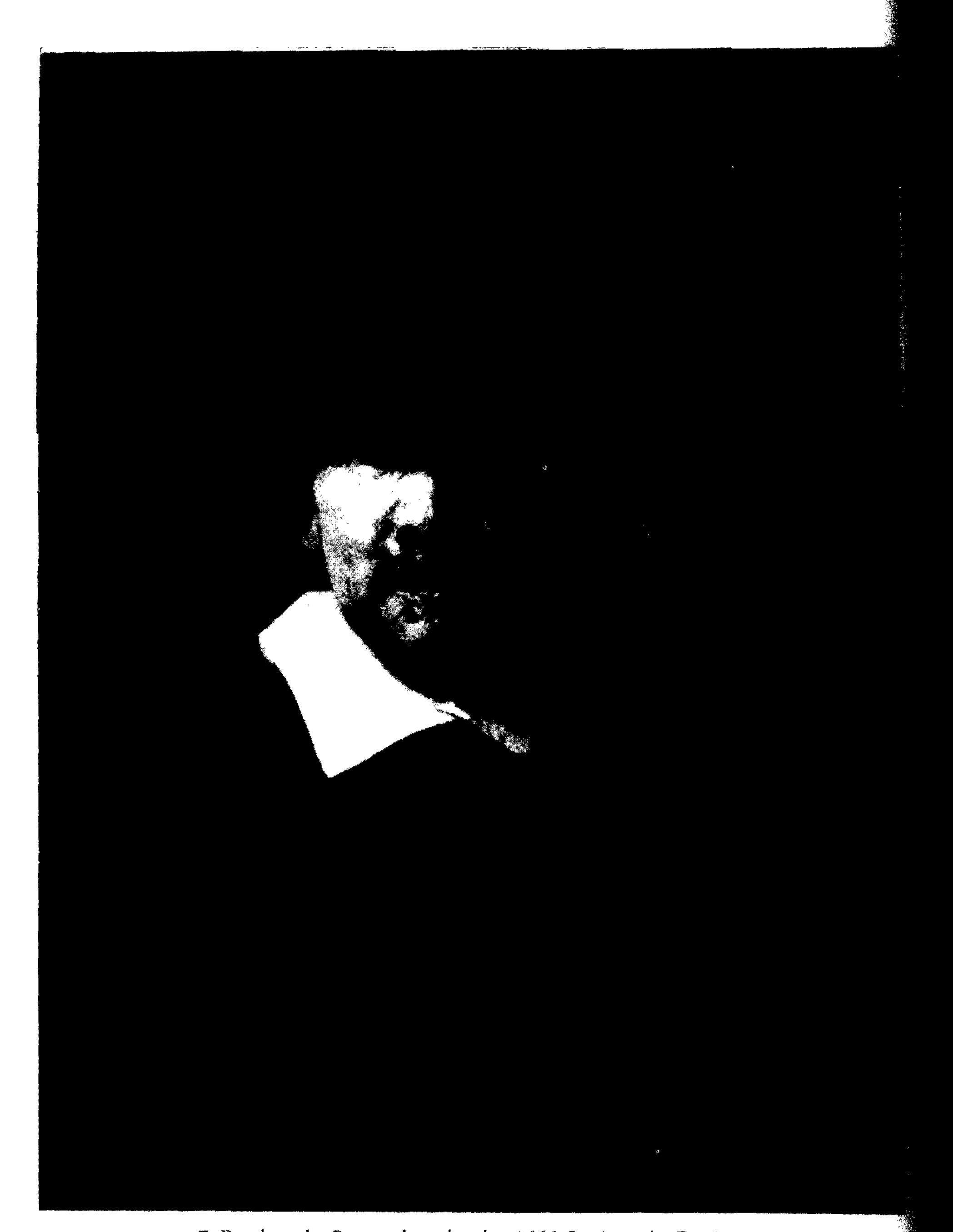




4. *Atleta;* decoración de vaso griego,
s. V a.C. Berlín.



5. Giotto, *La anunciación a los pastores;*
fresco, detalle, h. 1306.
Padua, Capilla dell'Arena.



7. Rembrandt, *Retrato de un hombre;* 1666. Leningrado, Ermitage.